

第三届

赵孟頫书画节作品集

经典与现代书画

朱墨田



中国美术学院出版社

第三届

赵孟頫书画节作品集

经典与现代书画

朱其田

中国美术学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

经典与当代书风/浙江湖州德清县文学艺术界联合会,
浙江省青年书法家协会编. - 杭州: 中国美术学院出版社,
2001.10

ISBN 7-81019-983-8

I. 经… II. ①浙… ②浙… III. 汉字-书法-作
品集-世界-现代 IV. J292.28

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 065146 号

书 名 经典与当代书风
编 著 浙江省德清县文学艺术界联合会
浙江省青年书法家协会
编辑制作 雅图工作室
版式设计 李小平
封面设计 晓 尔
责任监制 葛炜光
责任校对 石同兴
出版发行 中国美术学院出版社
地 址 中国杭州市南山路 218 号
邮政编码 310002
印 刷 杭州钱江彩色印务有限公司
经 销 全国新华书店
开 本 889 × 1194 mm 1/16
版 次 2001 年 10 月第 1 版第 1 次印刷
印 张 13
字 数 57 千
图 片 180 幅
印 数 2000 册
书 号 ISBN 7-81019-983-8/J.917
本册定价 80.00 元

经典与当代书风

第三届赵孟頫书画节作品集

浙江省德清县文学艺术界联合会
浙江省青年书法家协会 编

编 委 会

顾问

张华胜

学术顾问

陈振濂

主编

王顺章

副主编

杨西湖 魏新燕

汪永江 杨静龙

编委(按姓氏笔画排列)

王顺章 王玉田 汪永江 陈大中

陈 进 陈忠康 沈 伟 杨西湖

杨静龙 周 兵 金晓明 季 琳

赵雁君 胡朝霞 魏新燕

执行编委

陈 畅 柳晓康

目 录

序

陈振濂/1

书法访谈

刘正成 王冬龄 吴善璋 马世晓/4

书法论坛

金晓明/28

[日]菅原教夫/34

蒋 进/41

汪永江 [韩]郭鲁凤/44

作品

国展精英/49

学院派书法/131

现代书法/153

海外书家/171

序

陈振濂

一直有一个愿望：在目前如火如荼、但却立足于群众性爱好活动的书法展览——准确地说，是关于毛笔字、毛笔书写的展览之外，组织运作一个有探索实验性、有开拓创新意义的学术性展览。这个展览倒不一定是每件作品都够得上开拓创新，但作为展览策划的主体思路，却是惟艺术是瞻、惟创新是瞻。它的价值目标的取向，是“创造”，是艺术表现，而不是当下许多展览中习见的那种打着古典、传统的旗号却是在行“仿书”之实的作品类型。我之所以有这样的想法，一是基于对目前书法界太缺乏想象力、又太多以“正统”自居的心态的现象而发；二是我们的确也在探索、创新方面“蹚”出了一条新路，这就是“学院派书法创作模式”，在 20 世纪到 21 世纪之交的毅然崛起。为了这个创作模式，我们花费了十几年的理论思考时间；又准备了将近 100 万字的专题论文与著作；还组织过几次在当代书法史上留下鲜明足迹的大活动。但在这个学派获得成功之初，我就撰文强调过一点：作为我们这些当事者，自然是以“学院派书法创作模式”为立身之本。从理论到创作，从作品集到著作……而在改变当代书法界的“生态”环境方面，我们就不能只抱着一个“学院派”孤芳自赏，而应该倡导起一个“流派的时代”以应这个艺术昌盛的大时代。在这个大时代中，不仅是“学院派”，其他如“古典派”“现代派”都应该有一席之地，并驾齐驱、各领风骚。只有这样，书法才有资本完成一个新的“艺术转型”与“历史转型”。尽管我本人不从事“现代派”创作，但作为一种当代艺术的健康生态，我们应该张开双臂去迎接它的到来。

对现状的不满，是创造未来的动力源。书法界人士中的 90% 都赞成现状，并为参展入选而奋斗，这当然很好，但应该还有 10% 或 5% 的先驱者（或叛逆者）不断地表现出不满、不断去试图改革、去破坏旧有、去寻找新有。倘若 100% 的书法家们都认为现状很好，不必发展了。这样的一个浅显的道理，我们有许多书法家却常常悟不出来。

对现状的不满，导致我们的不断变革。变革当然不可能都成功。毋宁说，绝大多数的变革是难以成功的——没有宗旨与目标的盲目破坏，不可能成功；没有深思熟虑的证明与检验，不可能成功；没有理论准备，没有教学理论的支撑，也不可能成功；甚至有了这一切，但如果没有清晰的、讲究策略的实验步骤与操作方法，也还是不可能成功。再甚至，这一切也都有了，但如果没有倡导者的人格魅力、没有聚集人才的向心力、没有统一的集团意识、没有调动各方面力量的协调能力，也照样不能成功。有许多尝试失败了，但失败未必一定是基于艺术上的理由——艺术上很有价值的探索也可能失败。又有许多尝试是失败了，是因为事先准备工作不够，匆促上阵，一接“敌”便溃败下来。还有许多尝试是太过超前，超前到无法理解，这当然也难成“正果”，而不为当世人理解则难存活，不存活则后来人连见都见不到，又怎么能不失败？……但这 99% 的失败，并不能成为我们懒惰与责备探索者的理由与依据。有一点至少是很清楚的：别人在做，在艰苦地寻路跋涉前行；而我

们却站在一旁喋喋不休地指责别人这也不行那也不行，那么被历史抛弃的应该不是别人，而是作为指责者的我们自己。

“古典派”书法是我们从事了几十年的老行当，我们自认对它并不陌生，这是凡从事书法者与生俱来的本领。“学院派”书法是我们近十年来辛苦探索的成果。而“现代派”书法，在经历了十五年的孕育与发展之后，现在也开始有了一批有规模、有质量的作品，是我们足可引为同道的。正是有了这样的条件，从事新书法——探索性书法实验的聚集、汇总、整理、发扬工作，便成了我们这一代人得天独厚的条件与应尽的历史责任。不去这样做，倒反是有违于历史与时代的期望，有违于这个千载难逢的艺术史机遇。

浙江省德清县政府、德清县文联领导有志于此，与浙江省青年书法家协会共同策划了这样一次《经典与当代书风》的专题性展览；并把它纳入到地域文化格局中去，借助于已成功举办过两次“赵孟頫书画节”的丰厚经验，以县政府、县委宣传部、文联的名义，调动各方面因素形成合力，开拓、组织起了遍及全国甚至国外的艺术作品征集渠道，并争取到了浙江省书法家协会、浙江省美术家协会的学术支持。在展览举办期间，还将举行学术研讨会，设立论辩体制与主持人体制，以不同的学术观点来激荡、激活书法家们的思维活力，这，应该被看作是极有创意的举措。它必将对提升德清地域文化与介入学术的知名度、对弘扬江南文化精神起到积极的推动作用。

汇集在这部作品集中的共 170 件左右的作品，被分为几个大类。第一是“古典派”书法作品，是以代表近年来全国展、中青展、新人展获奖作者的大致水平的作品为主——古典派书法的作者拥有几十万人，不以一个相对清晰的标准来进行遴选，则无法归纳出相应的作品集来。好在这二十年来的各种展览，已为我们先期做了这方面的工作；第二是“学院派”书法作品；第三是“现代派”书法作品；这是两种参与人数相对较少，但却有着较为清晰的作品形态与流派轮廓的类型。它们不以大众化方式建立自身的形象，而重在彰显新的学术理念。当然，同是彰显，“学院派”与“现代派”也有截然相反的学术特征，它们并不能以一个简单的“新”来笼统概括。倒毋宁说：它们是在一个探索新空间的共同前提之上，所寻找出的两条各有特色的道路：“现代派”从 1985 年起步，有着较长的历史；而“学院派”有着将近 100 万字的论述，有较周密的理论准备。前者系从借鉴、移植外来文化的角度考虑问题；而后者较强调理性与理论的原生性与规则性。第四部分，还收集了小部分海外书法的作品以供参考。此外，每个部分都还有一些理论讨论的文字。

就整部作品集来看，在此中的作品还不能说是代表性很强的，有些作品的水平也欠精到。我想：万事开头难，先走出第一步，把“流派”作为一个清晰的时代概念通过这部分作品展现出来，这就是最大的成功。再通过展览、辩论会方式加以深化。至于不断提升水平、提炼能力、提高认识，是一个相对长期的过程，有了这较早的一步，以后的发展就有了

经典与当代书风

序

言

个很好的基点。着眼于今后的发展,就不会看轻这一步的意义价值所在。

公务缠身,终日奔波东西,还在紧逼着自己必须保证相当的时间思考学术与艺术,但应该承认这样的“时间上的自由”越来越“物以稀为贵”了。人的一生,就是在承认现实的同时不断地以期望与现实“作战”,我现在越来越深切地体会到这一点。匆匆翻阅了此书的清样,在清理了自己的读后感受与感想之后,拉杂想到这些。不揣浅陋拙愚,撰文如上,权作砖引。

2001年8月20日于浙江大学人文学院

[陈振濂 浙江大学人文学院副院长、教授、博士生导师]

经典与当代书风

——刘正成、王冬龄、吴善璋、马世晓访谈录

一、刘正成访谈录

刘正成 《中国书法》杂志社主编

中国书法家协会副秘书长

采访者 汪永江 谢 海 宗绪升

问：中青展第一次在国展中接纳现代派书法，作为评委会主任，您认为为什么中青展要把现代书法定位在文字可识读的立场上？

答：现代派书法进入国展是在第二届中青展，第二届中青展当时在筹办的时候由我和北京现代书法学会订了一个口头协议：他们的作品不经过评委会选择，让他们自己选择几件作品来参加大展。1985年10月现代派书法大展在北京中国美术馆展出，获得了广泛注意，作品有张仃、王学仲、古干、马承祥、还有黄苗子等，引起了一个轰动。正好在这个时候我们筹办了二届中青展。

二届中青展的主题是开拓、创新和发展。我们在什么上发展，什么上创新？我们应该留下一个尺度，就是探索的领域（一个模糊的区域）。当时还没有明确提“汉字的可读性”这个界定，只是为那批现代书法留下一些位置。虽然我与现代书法协会达成协议，又经得评委会大家一致同意，但是在评选活动中，还是发生了争议，就是关于林信成的一件作品，他投了一幅像现在“学院派”书法的作品：剪贴了一个太极图，将各种各样的文字贴在上面。这件作品是不是入选，经过评委们几天几夜的讨论，最后决定把它挂在前言的背后（作品在展厅展出，但不是正式展品）。当时的现代书法就处于这样一个非常尴尬的位置上：既然在展厅里面挂出来了，但是却不作为正式展品。

现代派书法进入国展以后，引起了很大的震动。1987年和1988年正是反自由化的时候，书法界某些名人认为这是自由化倾向。在书协发的很多反自由化的简报中点我的名，说这是中国书法自由化的一种表现。虽然里面所写的文字跟政治一点关系都没有，但是却把它列为自由化来批判。我认为，这种政治上的“自由化”更是应该批判，而艺术创造中间的这种宏观的打开视野，它不是资产阶级自由化。

有了这些争议以后，在三届、四届的中青展中就没有展出现代派作品；五届中青展出现了“广西现象”，也没有很激进的现代派书法；正式接纳现代派作品是在六届中青展。评委会经过反复讨论、研究认为书法还是应该发展、应该探索；探索允许成功也允许失败。抱着这样的发展眼光，六届中青展出现了像邵岩这样的现代派书法作品进入展厅。但是评委里面的意见仍然不统一，最后大家作了一个妥协，达成共识：书法首先必须是书写汉字；你可以任意变形，如果脱离了汉字，那么就不可能入选。这也是一种民主，少数服从多数。因为并不是所有的人都同意现代书法。

这个立场的确定，它是一种社会学的立场，并不完全是一个学术立场。既然有了创作

的发展,我们就要去进行思考,在思考中间又出现了一种现代主流的学术观念,就是经过现代派书法探索以后,又有西方的抽象艺术的旁证,我们的书法艺术一定要把握汉字这个边缘。

现在有些现代艺术运用书法的造型为其服务,完全脱离了汉字。或者像画家中间徐冰的作品,他写的字一个也认不出来,看起来有点像汉字,又像西夏文字,这只能算是他的装置艺术、现代艺术。汉字是中国文化的宝库,这个宝库还没有被完全开发出来,在这个领域里还有很广阔的天地。如果我们跨出这个领域,那么就可能成为其他的现代艺术。但是西方抽象艺术在 20 世纪后半期已经慢慢在削弱,慢慢走向后现代主义和超现实主义。所以我们中国书法所做的事情只能是一定范围的,它不能概括所有的研究领域。我们被约定俗成在一个群体中间,就是这样一个既有一定的学术性,同时又有社会学的规定性,才把事情(展览)操作起来。这也就是为什么要把文字的可识性作为现代书法入选条件的原因。

问:能不能请您谈一谈中青展与全国展在评审原则的导向上的异同?

答:我是中青展的评委主任;全国展在这届换届以前的中国书法展览业务都是由我分管,而全国展的评委会主任是刘艺同志,所以在全国展评选中我提出过的一些建议,并没有付诸实施。

全国展应该照顾各个省,全国有 30 多个省市,每个省市都应该有作品,以联合展的形式来举办,保证各地方老、中、青书法家都能获得展出的机会。我的书法文集第一集中有篇文章《关于书法展览操作模式的思考》对全国展、中青展的区域界定做了一种设想。但这个设想在全国展中并未取得评委会主要领导的同意。因为第一、二届全国展都是从各省市选择作品。比如入选作品总共 500 件,那么山东多少件、安徽多少件这样确定一个数字,每个省按照这个数字根据会员的多少送到中国书协来。中国书协再找一些老的专家评选一下,但基本上都尊重各个地方的评选。各个地方选作品呢?当然要考虑到各个方面,有老年的、中年的、有领导的又有一般群众的,这样来办全国展有局限性,它存在的局限是什么呢?就是缺乏竞争。很多地方的书法家,他也想参展,但又不是会员,他就没有这个参与权利。因为每个地方比如山东给你 20 件作品,会员就 100 个人,这 100 个人还不能分平,那么你怎么能进入到这个推荐名单里面呢?

中青展在 1985 年和 1986 年的设想就是全国性的征稿,大家能自由的竞争(第一届中青展实际上是一个邀请展,邀请当时知名的书家参展)。中青展主要的特点就是艺术竞争,是不是会员都可以投稿,“艺术面前人人平等”——选拔人才、推出精品。这样一个全国展、一个中青展,正好能够互相弥补。但是全国展办到后来,也采用了中青展这个方法,它不再从各个省去征集作品,但是评选的要求和中青展还是不一样。全国展的评委会主

要成员还是中青展这些评委，因为以前中国书协没有评委会，中国书协评委会大部分成员都是中青展评委中选出来的。评选的标准在主要的地方还是差不多，只是全国展评委会其主要领导者着重强调要求传统、要求基本功。所以全国展现代派书法不能入选，全国展中就没有现代派作品；而中青展的主要学术目标是开拓、进取，评委们形成共识：大家要创新，于是中青展中就有创新的现代派作品，这也是中青展在学术方面的一个标志。

中青展和全国展有什么不同呢？我不好作一个非常清晰的界定，因为评委的构成都差不多，作者的构成也差不多。它们之间的差异就在于学术方面，每一届中青展都有一些争议的问题提出来影响书坛。二届中青展用大幅作品，三届中青展的简牍现象，五届中青展的“广西现象”，六届中青展又有现代派作品。每一届都有热点问题，有问题总要讨论，自然就有些争议的新问题提出来。

作为一位想参加展览的作者对这两种情形，又怎么着手呢？据我了解也是抱着两种态度。参加全国展的就写得保守一点，更接近“经典”作品，像颜、柳、欧、赵，免得人家说我没有基本功吧！而参加中青展就完全放开了，因为中青展要求就是开拓、创新，看重的基本功更多的是对经典作品的理解、挖掘的“基本功”，也可以通过“基本功”去再创造。因为“基本功”它有着不同地方的多方面的运用，文化的底蕴和积淀也是不一样的。

“艺术贵在创新”。中青展提倡艺术创新这个学术旗帜，一直也是这样操作的。目前形成的流行书风，跟中青展也有很大的关系。当代书法受到影响，这种评审原则导向也是在实际中间和评委会形成的一种共识。中青展评委会会有30多个专家，我认为他们都是非常优秀的，不是说每个人字都写得很好，每个人都是理论很好，但总体上来说都是这个时代最有代表性的书法家。艺术问题我觉得还是要用权威说话。你怎么去鉴定它呢？和鉴定酒一样，一定要请评酒师。当然以后我们也可以搞“百花奖”，群众投票这也是一种方式，但是“百花奖”不能代替“金鸡奖”。那么评委会在创新上的选择、对传统保留的选择是一种集体无意识的行为，这个原则导向从某种意义上又是主观的，同时又是由实践所决定的。它既是每一个人的想法，同时又不是某一个人的想法。所以中青展这十几年的操作对中国书坛的影响是很大的。

所谓影响主要还是当代创作实践的发展。如果没有考古的发现，没有殷虚甲骨文、秦汉简牍的出土，你怎么也写不出来像罗振玉、王遽常他们这样的字。这种实践并不是我们的号召能够得到的。金农、邓石如的时代他们不能去号召写甲骨文、简牍，因为他们没有见过这些东西。所以说它是在实践中间产生的原则和导向，而不是根本上的原则导向影响实践。

当代考古的发现使得我们的信息资料变得丰富起来；印刷术的发达，使空前多的书法资料摆在书法家们的案前，供他们学习、取材。从而造就了当代书法的实践，形成了百

花齐放的繁荣局面。可以说在中国书法的历史上,包括战国晚期、魏晋六朝时代也没有今天这么丰富的书体、字体和风格流派的出现。

有人说流行书风好像是一个流派。其实这里面写篆书、隶书、草书是完全不一样的。各种书体怎么能把它纳入到一种流派中去呢?我们当代书法实践的发展是千千万万的书法家集体的一种认识。这种认识并不是评委会造成的,评委会无法去发现甲骨文,也无法去出土秦汉简策,他们只能在创作的作品面前做出自己的选择。这种选择反过来会影响当代书法的创作,但是它不是决定性的;决定性影响还是当代书法的发展(实践)。现代有代表性的书法大家董作宾、罗振玉、钱君匋等他们都是成熟的艺术家、成熟的学者,他们就中青展的评委来说都是师长辈的人,他们的创作是严肃的、稳定的。你能左右他们的创作吗?他们又不参加中青展;王遽常的章草就是这样写的;钱君匋的隶书就是那样写的,他们根本不会去模仿。所以说中青展评审原则的导向所代表的当代书风是一个历史的发展。这是当代创作实践的发展,也不可否认评审原则导向上的作用。因为没有这个原则的话,现代派作品就不能入选,就这么被扼杀了。反过来说也不能颠倒实践和抽象原则的关系。这个实践是由罗振玉、王遽常他们这些书法家在50年以前就开始引导,而另一方面沈尹默等却在倡导二王。正是由他们倡导的秦汉书法和商周书法为我们带来了当代创造的实践,同时这个实践或者我们所说的流行书风又是和中青展评委会有关关系的。但是我认为实践是第一性;三十几个评委是不能代替、左右我们当代千千万万人的艺术创作,不能左右他们的师长辈的艺术创作。

问:当代书法家创作的最大学术成就是不是流行书风?

答:我非常感谢这个提问,这个提问非常有学术性,这个学术性反映在把流行书风和学术成就联系在一起。我感到很满意并很乐意回答这个问题。

我的回答:“是”。

刚才我讲流行书风,换一句话就是20世纪后半期的历史性特征就是我们现在所谓的流行书风。这个流行书风就是说受到中国甲骨文和简牍的影响,即受到中国现代考古学的影响。如黄宾虹写篆书就吸收了甲骨文、简牍,比之吴昌硕、赵之谦的时代是另外一种面貌。这就是我们这一代的学术成果。这成果是在现代考古学成果基础上的艺术劳动,这也是我们这一代的最大艺术面目。正如刚才讲到的,纵观中国从东汉以来的书法史,从来没有像今天这样多的书体、这样多的风格流派,当然也包括这样多的书法作品。在这个中国历史上前所未有的时代,且不说我们中国书法家协会会员不能包括当代所有优秀的书家,但是已经有五六千人了;每个人都在这个时代追求他们个性的存在。现在已经是后工业社会,我们的工人、农民就像螺丝钉一样在机器里面,是集成线路的一个小原件,这个时候我们当然要追求个性的存在,显示我们在现代社会中间与众不同的一种存在。为什

么在这么一个使用圆珠笔、电脑的时代,书法依然如此之热。就是因为在这后工业的社会里面,人们要追求自由的表达,寻求自己的生存价值。

流行书风体现着一种时代的人文追求,这种追求不是某个人可以号召的,它是时代的特征。20世纪西方现代艺术有一个共同特征,就是没有审美原则、没有标准。任何一件艺术品出现以后,它就是一种标准,这种标准出现以后,立刻就消亡了。所以说抽象艺术是20世纪最大的一种学术总结。既然没有标准,每一个都想显示他的存在。所以十一届三中全会以前,所有的人都唱同一首歌,跳同一曲舞。但是近20年的发展,是我们对人文意识的崛起,也造成了中国书法创造风格的多样化。而评论流行书风一开始并没有做具体分析,其实作品之间是千差万别的,其差别主要来源于对古代书法空前丰富的资料的不同取材。我想五百年以后的艺术考古,一看这些字便知道这是20世纪末期、21世纪初期的字。如果我们用学术的观点来分析流行书风产生存在的道理,它就具有某种学术性,学术性就反映在人文的、艺术的、综合的追求中间,这不是任何个人的,这是一个时代的发展。

今天为什么讲这么多话来谈“流行书风”呢?我绕了一个圈子,就是要阐发我们所说的流行书风的历史来源,让大家知道现代的流行书风是怎么来的。20世纪后半期和前期的书风又不一样。于右任、吴昌硕等形成20世纪前期的代表书风,是当时的代表性书家;20世纪后期也有代表性书家并将在21世纪逐渐成熟,成为伟大的书家。我是做书法协会工作的,就不便去评论哪些人将成为21世纪的代表书家,今天所举的例子也未能完全尽意,但是对当代书法的发展我持一种乐观的观点,不管别人怎么说,我们新的创造会无愧于我们的祖先,我们在追随着颜、柳、欧、赵、苏、黄、米、蔡这些先贤的足迹。这个时代也一定有代表性书家出现在书法史册上,空前的艺术热情必然会造就一代辉煌的艺术。

问:您认为在学术层面上当代书风对古代经典的深化发展在哪几个点上?

答:我今天上午的讲课基本上回答了这个问题。现在我先要诠释一下经典的意义。经典一个是指经典书家,一个指经典作品。中国古代书法,有些是有署名的作品,有些是不署名的作品,那么有署名的作品比如王羲之、颜真卿、苏东坡、黄庭坚、董其昌、赵孟頫,这就是经典书家,他们的作品我认为大部分是经典作品。有一种经典作品是后人认为它是我们今天可以作为典范的有代表性的作品,而不是它本人自己认定的。这样就有一种历史的观照,经典产生在后人对前人的理解上。那些非署名作品是不是经典?经过几百年甚至几千年时间的陶冶,像《石鼓文》那样不知是谁写的,但是《石鼓文》就是我们古代的经典作品,它没有署名、无名氏创造的经典艺术作品。

经典书家他有着是一群作品围绕他,这个经典的含义要从书家创作主体和创作客体的融合去理解。而经典作品和无署名的经典作品成了我们书法学习的经典。同样我们还有

一些新发现的作品,姑而言之为民间书法,也是没有署名的。没有署名的作品其实并非是民间书法,比如北魏墓志,现在发现的有上万件,基本上都是元氏即北魏皇族的墓志而不是民间书家书写的。它们非常精致,但作品都没有署名,我们就不能把它归到民间书法中去。民间书法的界定还需要研究,比如殷虚的甲骨文肯定不能说是民间书法,它是代表最高的、皇权的、宗教的产物。甲骨文成为了董作宾、罗振玉他们的取材对象,大龟九版是最经典的甲骨文书法,他们都在临摹;经过 100 年以后他们的作品又会不会成为经典呢?

我讲的中国古代书法的三大源流,在 20 世纪成为了这样三个取材的系统:经典书家的系统、秦汉碑刻的系统和甲骨文简牍的系统。这三个系统都为中国当代书风的深化发展起了重要作用。

当代书风对经典书法的吸取与再创造还有一个重要特点,就是它在视觉形式方面的创造与研究得到空前的发展。因此现在书法的章法、字的结构都是选取古代书法中最有视觉效应与冲击力的字和章法。当代书法的主要审美方式是展厅展示。明代以前书法作品是案上的把玩,明代以后则在客厅里张挂,现在发展成为展览会。展览会的作品不是一件一件孤立地被欣赏,而是在一批作品中间,在比较中间进行审美。特殊的审美方式要求我们对古代书法的吸取讲求视觉冲击力、震撼力,这样才能在展厅里夺人眼目,或者才能入选获奖。所以视觉的效果在古代经典书法学习当中是主要的。

我们以前临摹颜真卿《祭侄稿》对划过的改过的字根本就不写,赵孟頫临《兰亭序》的时候,对划过的字他就空起来。现在我临《兰亭序》也模仿,划过的地方我也临摹一下,有的时候还可以把写好的地方划掉,再添几个字。我和王镛先生曾经探讨过这个问题。有一件像《祭侄稿》这一类的作品,这个作者写好以后,把自己写的划掉,又添上几个字,而这添的几个字和划掉的字是一样的。我说真的是奇怪了,既然是稿子,写错了你可以划掉重新修改,但是重写的字和划掉的字怎么能一样呢!王镛先生就不同意我的观点,他说为什么不能这样呢?我就是想划掉“重新写”,我就是喜欢这种形式!显然王镛先生的创作思路是从形式上看它的视觉效果。所以修改过的《兰亭序》和《祭侄稿》可能比不修改的更为精彩。因为它产生一种视觉心理,视觉在这里成块状了。我们现代有些书法家不是写这个稿子的人,他去抄首诗,但是又要去追求这个效果,学着去“删改”(划掉又重新书写),这是心理上的一种作用。因此我们俩的观念发生了分歧,这就是一个问题的两面。王镛先生看到的是一种视觉关系;而我看到的是艺术心理学的那种原始状态。我认为,我们现代书风对古代书法的观照不仅要从视觉上去关注,而更多的应该从文献性或心理角度去追寻。

我们古代的书家一般来说兼擅诸体的书家很少,比如康有为主要写行书,其他则不擅长;而现在的书法家什么书体都写,都是兼擅诸体。这种对书体的重视,把书体作为创作的一个深化点,用来表达、宣泄作者不同的感情而产生出丰富的视觉效果。一幅

作品,我可以用北魏墓志的方法,又可以用张旭、怀素的草书或者《石鼓文》篆体来表现。在我们的创作视野里面,就可以把各种书体拼凑在一块儿为我所用。书体就成了当代书风的一个重要深化点。但是如果为了显示自己的个性,一味地盲目地什么书体都写也是不妥的。我在 91 年荣宝斋出版的个人书法集里就什么书体都写,生怕那一方面有欠缺。我并不擅长篆书,也不擅长隶书,但是作品集里篆书、隶书什么都收到了。后来我很后悔,你不行可以不写,这样反而将诸多缺陷都暴露出来了。但是书体的融汇,各种书体的杂揉使用确实是当代书风的一个重要面貌。从前如果一个书法家他能够把各种书体在技术语言中掌握,而又能够把这些书体在边缘上进行交叉(以前称为破体),这就是很了不起的事。而现在每一个书家都是破体书家,这是一个很平常、很容易达到的事情。我写行书的时候融入草书,写草书的时候融入隶书,写隶书的时候融入篆书,写篆书的时候融入隶书,在不同的书体上做着最大限度的融合、交叉。

问:后现代书法观念与现代书法、古典书法的区别何在?

答:我的后现代书法观念是在一次考古学会议上得到的。当时我作了一个发言,关于当代书法对古代书法资料的运用,并举了很多例子来佐证。发言以后一位曾经在美国攻读博士,很有影响的中青年考古学家陈星灿先生对我说:你的观点是后现代的。那时,我对后现代这个哲学和文化学命题知之不多,尤其把它和书法联系在一起的时候。在会上就开始琢磨我的观点为什么会是后现代观念呢?后来我又向后现代文化学者作了请教,知道把古代的资料运用到现代,呈现出一种复杂的主流文化现象,这种观念就是后现代的。这时我想起了康有为,他的《广艺舟双楫》即是对主流经典书家的一次解构,我现在强调本世纪简牍、甲骨文对书法的介入与影响,应该是再一次解构。书法的主流形态就演变成了经典、碑刻与甲骨简牍三大系统了。把远古时代的陈旧书法引到现代来,进入一种新的心态,就像现在看甲骨文的书法;或者看鲍贤伦的书法,你不能说它是公元前 300 多年的书法,他写的是战国简,但实际上是我们现代的书法。这就是一种后现代观念在书法上的运用,也就是一种后现代书法观念。也是书法艺术对后现代文化学的一种积极意义的阐释与运用。

考古学家他们有一个类型学的观念:这个器皿是三个角还是四个角的;甚至是新石器晚期还是中期的,他们都有一个据之于典型器的分类。现代考古学的两大支柱:一个是地层学,一个是类型学。如果看到罗振玉写的甲骨文,你就认为是商代书法,这是不对的。他把 3000 年以前的书法掺入到当代艺术创作中间,这是一种后现代的书法观念。我们不是说现在不写于右任、沈尹默,而是要超过它,把几千年以前很远的东西放到作品中来。我想能如此理解后现代的话,我们当代创作就已经进入一种后现代的创作方式。从甲骨文、秦汉简牍那里去学,而不是从老师那里去学。吴昌硕的学生王个簃、诸乐三,我们跟

着他们去学习,因为他们是近代的,所以我们就成为“现代”的了,不是的!而是应该跳过老师,跳到3000年以前的民间书法、魏晋书法、商周书法里去,这就是当代书法最大的一种学术特征。现代书法和有人提出的古典主义或者新古典主义书法,都采取了这种原则,才导致了当代的流行书风。

20世纪后半期的书法在中国书法发展史上非常重要,这是一个非常特殊的时代(20世纪后半期到20世纪初期),这个创作时代非常重视现代考古学的出现和考古学的成果。中国历史上的三大考古发现,第一次是西汉鲁恭王破孔壁得《古文尚书》,第二次是西晋汲冢发现《竹书纪年》,第三次是北宋时期对商周彝器铭文的发现及研究。每一次发现,便造就了一代的学问。直到20世纪初期河南安阳殷墟甲骨文、敦煌的流沙坠简、马王堆简、帛书等现代更多的考古发现不仅造就中国20世纪的学问,产生了王国维、郭沫若这样一代学术大师,同时也极大影响和造就了我们当代的书法,也给我们后现代艺术观念提供了客观的素材。这样造就的书法不是个人的东西,是千千万万书法家共同创造的。

现代书法有两个含义:现代时代的书法和现代派的书法。现代派书法很多人是写古文字,像邱振中的待考文字系列,他用的是还没有识读出来的古文字,这也属于后现代观念。“古典主义”,我们不是说先学民国的,再学清代的,然后从清代上升到明代、宋代、唐代、晋代,以前就这样类推过去的。我们现在直接学习远古的古典,就不能再像20世纪以前那样循序渐进类推上去。比如我在十几岁学习书法的时候就是这样,老师讲二王是我们的经典,但是不能直接写,得先写赵孟頫、写了赵孟頫再写李北海、虞世南、褚遂良,然后再写二王。而现代对古典的理解就已经改变这个观念了,可以先写甲骨文、金文或先写秦篆、汉篆和汉隶,后现代的艺术特征和艺术观念慢慢地渗透进去了。这是一个时代的特征,任何一个人都不能脱离这个时代历史性的环境。也许你认为和别人很不同,但是你不自觉的在环境中创造一代的文章、一代的艺术。比如宋代的文章就绝对要受禅宗的影响;禅宗的人生观念、伦理观念、哲学观念都不自觉影响苏东坡、影响米芾,那个时代文人们的语境就是要谈禅,每一个时代要受一种当代主流的影响。我们今天不管你是什么流派,也不能脱离这个大的时代的社会生活的艺术实践这个范畴,我们有各种流派的区别,但也都有时代的共同主流特征。

问:您认为当代中国书法应该如何体现观念性与当代性?

答:我认为这个问题相当好,那么怎么体现观念性和当代性呢?我在厦门一次演讲中提出了中国书法的文献价值问题。这个文献价值,怎样才能体现书法的观念性和当代性,是研究的一个重要的方面。我现在在书法创作中还写唐诗、宋词,我这个观念性表现就比较困难;我写唐诗当然有我的理解、诠释,而我写杜甫的诗和王铎写他的诗是不一样的,我有当代对杜甫的理解,这是一个方面,但是在观念上来说,这种诠释力量是很弱小的,